

dc_1630_19

Magyar Tudományos Akadémia
Doktori értekezés tézisei

Dalos Anna

Ajtón lakattal
Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon
(1956–1989)

Budapest, 2019

I. Célitűzések

Az 1956 és 1989 közötti időszak, azaz a Kádár-korszak magyar művészetéről és művészeti életéről szóló tudományos munkák mindeddig elsősorban az irodalom, a művészettörténet és a színház- és filmtörténet, valamint a populáris kultúra feldolgozására összpontosítottak. E kutatások mindenekelőtt az alkotó- és előadóművészek politikai mozgásterére fókuszáltak, s azt a kérdést vizsgálták, milyen mértékig befolyásolta, illetve határolta be az irodalom, a színművészet, a képzőművészet vagy a populáris zene kibontakozását a politikai hatalom. E kérdéseket állította középpontba Ständeisky Éva két irodalomtörténeti munkájában,¹ illetve Kisantal Tamás és Menyhárt Anna az általuk szerkesztett kötetben, amely az irodalmon és irodalompolitikán túlmenően a képzőművészet, a színház, a film és a populáris kultúra kérdéseivel is foglalkozott.² Elsősorban a művészettörténészek vizsgálták, mennyiben határozta meg a politikai ellenzékiesség a művészek alkotói vagy éppen magánéleti döntéseit.³ Hasonló tematikájú vizsgálódásokra a magyar zenetudomány is törekedett: Péteri Lóránt tanulmányai elsősorban a magyar zeneélet vezető személyiségeinek – így Kodály Zoltánnak vagy éppen Mihály Andrásnak – a hatalomhoz fűződő viszonyát elemezték,⁴ de Péteri vizsgálta a zeneszerzők anyagi helyzetét is a korszakban.⁵

Jelen értekezés vállaltan nem a zeneélet ágenseinek politikai mozgásterével foglalkozik. Éppen ezért legfontosabb forrásainak sem különböző intézmények, vezető politikusok levéltárakban őrzött dokumentumait tekinti. Primer érdeklődésének előterében maguk a zeneművek állnak, amelyekre a korszak művészi reprezentációiként tekint. A vizsgálódás az 1956 és 1989 közötti teljes zeneszerzői termés kritikai–analitikus feldolgozására vállalkozik azzal a céllal, hogy az ekkor keletkezett repertoárt a hazai és a külföldi zeneéletbeli és zeneszerzői diskurzusok közegében helyezze el. Az új zenéről szóló – nemcsak kompozíciókból, de szerzői elemzésekből és a kortárs kritikai megnyilvánulásokból is kiolvasható – diskurzus a 20. század kezdetétől meghatározta, miként pozicionálják magukat a zeneszerzők a zeneélet terében. Magyarországon Bartók és Kodály fellépésétől kezdve követhető nyomon e folyamat, amely a Kodály-tanítványok első nyilatkozatainak megjelenésével erősödött meg.⁶ A diskurzus 1956 utáni felélénkülésének bemutatása is

¹ Ständeisky Éva: *Az írók és a hatalom (1956–1963)*. (Budapest: 1956-os Intézet, 1996.) Uő.: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. (Budapest: 1956-os Intézet, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2005.)

² Kisantal Tamás–Menyhárt Anna: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. (Budapest: József Attila Kör, L'Harmattan Kiadó, 2005.)

³ Hans Knoll (összeáll.): *Második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. (Budapest: Enciklopédia kiadó, 2002.)

⁴ Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967).” In: Berlász Melinda (ed.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2007.), 97–174. Uő.: „A mi népünk az Ön népe, de az enyém is...” Kodály Zoltán, Kádár János és a paternalista gondolkodásmód.” *Magyar Zene* 51/2 (2013. május): 121–141. Uő.: „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok.” *Korall* 14/51 (2013. május): 161–185. Uő.: „Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországon: Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása.” *Magyar Zene* 52/2 (2014. július): 161–174.

⁵ Péteri Lóránt: „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok.” *Korall* 14/51 (2013. május): 161–185.

⁶ Lásd ehhez tanulmányomat: „Nem Kodály-iskola, de magyar.» Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról.” *Holmi* 14/9 (2002. szeptember): 1175–1191.

szándéka jelen disszertációnak, mégpedig a nagy számban feldolgozott zenekritikai termés elemzése és értelmezése alapján.

Az írásos recepció dokumentumai azonban csupán egy vonulatát képezik a korabeli zeneszerzés interpretációjának. Disszertációm célja az, hogy stílárís, zeneszerzés-technikai mélyanalízisekből bontsa ki a korszak zeneszerzői gondolkodásának legfőbb jellemzőit. A zenei elemzésekkel több célt is el kívánok érni: egyrészt kimutatom, milyen sokféle zeneszerzői magatartásformát követtek a magyar komponisták a hazai és külföldi kompozíciós modellek recepciója során. Másrészt a modellkövetés vizsgálata egyben alkalmat teremt arra is, hogy a magyar zeneszerzőknek a kortárs nyugati – nyugat-európai és amerikai – zeneszerzéshez fűződő viszonyát is felfejtsem. Ezzel érzékeltetni kívánom: a különböző nemzedékekhez tartozó komponisták, legyen szó Kodályról, Kodály tanítványainak első vagy második nemzedékéről, a Harmincasokról, az Új Zenei Stúdió experimentálisairól, a minimalistákról vagy éppen a neofordulat képviselőiről: a Négyekről, minden esetben a 20. századi modernitások valamelyikét választották kiindulópontnak művészetük számára. És miközben a zeneszerzői minták – Mahler, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg, Boulez, Stockhausen, Ligeti, Cage, Reich – évről-évre, évtizedről-évtizedre váltakoztak egymással, Bartók művészete mindegyik nemzedék számára *fons et origó*ként szolgált. Végeredményben Kodály életműve is – különösképpen a nyolcvanas évek neokonzervatív fordulatát követően – megkerülhetetlennek bizonyult.

Harmadrészt elemzéseimben abból a meggyőződésből indulok ki, hogy az ekkor keletkezett művek, nem függetlenül szerzőik szándékától, jelentésteliek, azaz „üzenetet” hordoznak. E tartalmi jellegű „üzenetekre” – amelyek a Kádár-kor mindennapjainak művészi reprezentációi – minden esetben zenei jellegzetességek elemzésével–értelmezésével kérdezek rá. A művek burkolt vagy éppen nyílt politizálása csupán egyik rétege a kádári mindennapok művészi reprezentációinak, bár értekezésem Károlyi Amytól kölcsönzött címe (*Ajtón lakattal*) és a vers egyik sora („A túrt és tiltott határán”) közvetlenül erre utal. Disszertációmban szó esik ugyan a zeneszerzők ellenzéki magatartásformáiról, a hatalomhoz fűződő viszonyukról, a kommunista meggyőződésű komponistáknak a nyugati modernitással kapcsolatban kialakított zenei álláspontjáról és állami megrendelésekről, ám sokkal fontosabbnak tartom, hogy munkámban kimutassam, mit árulnak el az elemzett kompozíciók a – Rainer M. János kifejezését használva⁷ – Kádár-kori „életérzésről.”

Különös módon efféle, a művek hermeneutikai értelmezéséből kiinduló történeti megközelítés egyáltalán nem jellemzi az időszak alkotói terméséről szóló elemzéseket, legyen szó bármely művészeti ágról. Úgy tűnik, az irodalom- és művészettörténészek munkái mindeddig meglehetősen kevésbé érintették magukat a műveket és azoknak a Kádár-korszak mindennapi valóságához köthető interpretációs közegét. György Péter 2014-es tanulmánykötete – amely az 1957 és 1980 közötti szépirodalommal, építészettel, képzőművészettel foglalkozik – ebből a szempontból úttörőnek tekinthető.⁸ Tanulmánykötetében György úgy fogalmaz, hogy a Kádár-kori művészet alkotásai csak abban

⁷ Rainer M. János: „Reformmérleg: konszolidált hétköznapiak.” In: Uő.: *A Kádár-korszak. 1956-1989.* (= Romsics Ignác (szerk.): Magyarország története 22.). (Budapest: Kossuth kiadó, 2010.), 54–64.

⁸ György Péter: *A hatalom képelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között.* (Budapest: Magvető, 2014.)

a kontextusban értelmezhetők, amelyben születtek, s ez – különösképpen az 1980 körüli nagy irodalmi paradigmaváltást követően – eleve megpecsételi az ekkor keletkezett művek sorsát.⁹

Sok tekintetben érvényesnek tekinthetjük e megállapítást a korszak zeneszerzői repertoárjával kapcsolatban is. Az 1956 és 1989 között írott zeneműveknek csak igen kis hányada szólal meg ma hangversenyeken. A ma is aktív zeneszerzők játszottága messze felülmúlja elhunyt kortársaik műveinek jelenlétét a hangversenytermekben, de a most is tevékeny komponisták 1989 előtt keletkezett művei is ritkán hallhatók. Kivételt képez Kurtág György életműve, illetve Jeney Zoltán, Sári József, Sárosi László és Vidovszky László egy-egy kompozíciója. Jelen disszertációnak éppen ezért nem titkolt célja, hogy felhívja a zenészközösség figyelmét erre a méltatlanul elhanyagolt repertoárra, és a legjelentősebb művek részletes elemzése révén a kánonépítés szándékával is fellép.

II. Források, módszerek

Jelen értekezés alapvetően a repertoárkutató műfajába tartozik, az 1956 és 1989 között keletkezett repertoár teljességének feldolgozására törekszik. Ugyanakkor a klasszikus repertoárvizsgálat módszereit kitágítja, amennyiben nem csupán a repertoár stílárís elemzését vállalja, mint például Tallián Tibor példaértékű tanulmánya,¹⁰ de elsődleges célja, hogy vizsgálja az alkalmazott zeneszerzői technikákat, s ezeket a 20. századi kompozíciós gyakorlat különböző technikáinak kontextusában helyezze el. E zenei műalkotásokat – a zeneszerzés *métier-je* szempontjából – a nyugat-európai, amerikai kompozíciós modellekre adott válaszként értelmezem, s arra is törekszem, hogy feltárjam, milyen mélységig tudták feldolgozni a magyar zeneszerzők e nemzetközi tapasztalatokat. A „sikertelen” recepciós folyamatok ugyanakkor gyakran rendkívül eredeti zeneszerzői megoldásokhoz vezették a komponistákat, mint azt Kurtág Györgynek a darmstadti avantgárd zenéjét recipiáló első opuszai paradigmatiszós módon bizonyítják.

A vizsgálat alapját elsősorban kiadott vagy éppen kézíratos kották, hangfelvételek képezik. Tekintettel a kádári konszolidáció tudatos kottakiadási stratégiájára, a magyar zeneszerzők életművének ekkor keletkezett jelentős hányada megtalálható nyomtatott forrásokban, és sok esetben kézíratos dokumentáció is elérhető. A művekről nagy számban készültek hangfelvételek is, elsősorban a Hungaroton, illetve a Magyar Rádió stúdióiban. A feldolgozott forrásanyag – megközelítően ötven zeneszerző közel nyolcszáz kompozíciója – bemutatását minden esetben kritikai analitikus megközelítés és hermeneutikai jellegű elemzés követi. Elemzéseimben egyfelől tisztán zenei jelenségekre kérdezek rá, a művek felépítésének, működésének módozatait vizsgálom. Másfelől azonban a művek jellegzetes megoldásainak jelentését is fürkészem, azaz a hangokban elrejtett „üzenetek” kiolvasására törekszem, abból a koncepcióból kiindulva, miszerint ez az üzenet valójában a Kádár-kori „életérzés” leképeződése. Leginkább sokatmondó példája ennek az a kettősség – a kötöttség és szabadság dichotómiája –, amely először Durkó Zsolt műveiben jelent meg az 1960-as évek közepén, s ettől kezdve mind a harmincasok generációjának, mind pedig az Új Zenei Stúdió őket követő tagjainak diskurzusában meghatározó szerepet játszott. A szabadság és kötöttség kettőssége – minden bizonnyal a magyar művészek alapvető élettapasztalata – tisztán

⁹ I.m., 12–13.

¹⁰ Tallián Tibor: „Magyar versenymű a 20. század első felében.” In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998.), 151–162.

zeneszerzés-technikai szempontból az előre rögzített, illetve az improvizatív szakaszok váltakozásából felépülő zenei struktúrák alkalmazásában érhető tetten.

A zeneművek analitikus megközelítésén túlmenően azonban vizsgálódásomba bevonom a korabeli recepció dokumentumait is. Elsősorban a művekről készült egykorú zenekritikákat vizsgálom, mint olyan forráscsoportot, amely a magyar zeneszerzés diskurzusait dokumentálja. A zenekritikák mellett meghatározó forrásként kezelem az olyan összefoglaló jellegű írásokat is, mint például Kroó Györgynek az 1945 utáni zeneszerzésről szóló ismeretterjesztő monográfiáit.¹¹ A vizsgálódásba bevonom a művekről, zeneszerzőkről szóló utólagosan megjelent értékeléseket is, bár kétségtelen, hogy a korszak legtöbb kompozícióját a bemutatót követően nem játszották, így azok értelmezéséről több évtizeden átívelő kritikai reflexiók sorával nem rendelkezünk.¹² E különféle publikációknak az analízisbe történő bevonása az elemzés terét tágítja. Úgy vélem ugyanis, nem csupán a zeneművek határozták meg a diskurzus kereteit, de a kritikák is formálták azt. A korabeli recepció bevonásával elsősorban az a célom, hogy feltárjam a művek kontextusát, és a műveket a Kádár-kori „életérzés” leképeződéseként értelmezzem.

A hazai kortárs reflexiók mellett meghatározó jelentőségűnek tekintem a magyar zenéről szóló nemzetközi irodalom bevonását is interpretációmba. A magyar zenetudomány sajnálatos módon meglehetősen kevésbé vesz tudomást az 1945 utáni magyar zenéről nemzetközi szinten megjelenő írásokról. Éppen ezért meghatározó fontosságúnak tekintem, hogy disszertációmban folyamatosan reflektáljak erre az irodalomra: nemcsak azért, hogy az esetleges tévedéseket korrigáljam, de azért is, mert úgy vélem, sok esetben a kívülálló látásmódja – s itt elsősorban Rachel Beckles Willson monográfiáira kell hivatkoznom¹³ – olyan szempontokat von be az értelmezésbe, amelyeket a magyar szakmai közbeszéd nem ismer fel, mitizál vagy éppen tabunak tekint. E nemzetközi irodalom végeredményben annak a szellemi függetlenségnek a lehetőségét teremti meg, amely a magyar zeneélet által kialakított, ám lassan vitatható közhellyé váló gondolkodásformák felülvizsgálatát teszi lehetővé.

Különös jelentőséggel bírnak értekezésem szempontjából a szerzői nyilatkozatok. A hatvanas évek végétől kezdve – minden bizonnyal Földes Imre *Harmincasok* című beszélgetőkönyvének mintájára¹⁴ – nagy számban jelentek meg interjúk magyar zeneszerzőkkel: a hetvenes években Feuer Mária,¹⁵ míg a kilencvenes évek elején Hollós Máté és Weber Kristóf készített interjúkat magyar zeneszerzőkkel.¹⁶ A Muzsika folyóirat is rendszeresen közölt zeneszerző-interjúkat. Petrovics Emil két kötetben adta közre

¹¹ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.), illetve: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.)

¹² Tallián Tibor operakritikái e tekintetben szerencsés kivételt képeznek: *Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról. 1995–2004*. Pécs: Jelenkor, 2004.

¹³ Rachel Beckles Willson: *The Sayings of Péter Bornemisza, op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. (Aldershot: Ashgate, 2003.); Uő.: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.)

¹⁴ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.)

¹⁵ Feuer Mária: *88 muzsikás műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.; Uő.: *50 muzsikás műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.; Uő.: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

¹⁶ Hollós Máté: *Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben*. (Budapest: Akkord, 1997.); Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. (Pécs: Jelenkor, 1997.)

önéletrajzát.¹⁷ A zeneszerzői nyilatkozatok megint csak a vizsgált zeneszerzői diskurzusok szempontjából tekinthetők meghatározónak: egyrészt – a szerzői intenció megfogalmazása révén – egyértelműsítik a komponisták alkotói álláspontját, másrészt olyan utalásokat tartalmaznak, amelyek feltárják, az adott időszakban mely esztétikai-poétikai kérdések foglalkoztatták a magyar zeneszerzőket: az interjúk dokumentálják a közbeszédet meghatározó beszédtemák változásait.

Ezek közül a három legfontosabb: a modern technikák átvétele (hatvanas évek), a szabad improvizáció (hetvenes évek) és a posztmodern stílusidézetek megjelenése (nyolcvanas évek). A három téma egyben kijelöli a magyar zeneszerzés Kádár-kori történetének legfontosabb fordulópontjait is. A hatvanas évek posztszerializmusát követően jelent meg a hetvenes évek elején amerikai modellek nyomán az experimentalizmus, amelyet a nyolcvanas évek elején egyszerre váltott fel a stiláris pluralitás, amelyben megfert egymás mellett a neokonzervativizmus és a neostílusok térnyerése, a hagyománnyal való kísérletezés és a minimalizmus. Habár az egyes irányzatok többnyire jól körülhatárolható nemzedékekhez köthetők, és disszertációm is érzékelteti az egyes generációk közötti poétikai eltéréseket, a szemléletmódok különbségét, mégsem tartom célravezetőnek a Kádár-kori magyar zeneszerzés történetének kizárólagosan nemzedéki szempontú leírását. Sokkal fontosabbnak érzem a generációkon átívelő kapcsolatokra felhívni a figyelmet (Kurtág György vagy Sári József kapcsolatai az Új Zenei Stúdió tagjaival, a Négyek kötődése a harmincasok nemzedékéhez).

Bizonyos esetekben elemzésembe bevontam a fennmaradt kompozíciós vázlatokat. A disszertáció írásának korai szakaszában a vizsgált zeneszerzők közül csak kevésnek volt elérhető vázlatanyaga. Ez befolyásolta azt is, kik azok a zeneszerzők, akiknek esetében van esély kompozíciós vázlatok tanulmányozására. Kurtág György teljes gyűjteményét a bázeli Paul Sacher Alapítvány őrzi, munkásságának e forrásanyaga példaszerű rendezettségben található itt meg. Rajta kívül Szervánszky Endre – a Budapest Music Center könyvtárában őrzött – gyűjteménye tett lehetővé vázlatkutatást. A vázlatok vizsgálata módszertani szempontból azért tűnt hasznosnak, mert egyrészt e vázlatok, illetve a kompozíciós folyamat feltárása révén megvilágítható az a processzus, ahogy egy zeneszerző kortárs zenei technikákat elsajátít, másrészt e vázlatok a zeneszerzői gondolkodás mélyrétegeibe engednek betekintést.

Módszertani szempontból előbbinek, azaz a kurrens zeneszerzői technikák elsajátítási folyamatának a vizsgálata tette szükségessé, hogy munkámba bevonjam a modellként szolgáló, aktuális nemzetközi kortárs zenei diskurzusok elemeit is, elsősorban a darmstadti avantgárd, Boulez, Stockhausen, Ligeti írásait, illetve John Cage és köre írásos munkásságát. Nemcsak azért tartottam fontosnak ezt, mert ez lehetővé tette, hogy megvizsgáljam, milyen mértékű tudással rendelkeztek e téren a magyar zeneszerzők, mit értettek meg külföldi kortársaik gondolkodásmódjából, de azért is, hogy felmérjem: a termékeny félreértések sora, vagy éppen a kurrens viták negligálása milyen módon befolyásolta a magyar zeneszerzés alakulását. Végeredményben arra a kérdésre is igyekszem választ találni, milyen –

¹⁷ Petrovics Emil: *Önarckép – álarc nélkül. 1930–1966.* (Budapest: Elektra kiadóház, 2006.), Uő.: *Önarckép – álarc nélkül. Második könyv (1967–2007).* (Budapest: Agave könyvek kiadó, 2010.),

Stockhausen kifejezésével élve¹⁸ – „zeneszerzés-technikai nívót” ért el a magyar zeneszerzés a vizsgált közel három és fél évtizedben, hiszen ennek megléte, vagy éppen hiánya–hézagos volta alapjaiban kellett meghatározza a magyar zeneszerzők kompetens részvételét az új zenéről szóló diskurzusban. Éppen ezért tartom olyan fontosnak azt is, hogy kutatásaimat megalapozza a kortárs zene és a hozzá kapcsolódó viták ismerete. Ebben – legalább az összehasonlítás szintjén – meghatározó szerepet kellett kapjon a magyarhoz sok tekintetben hasonló, ám nemzetközileg sokkal sikeresebb lengyel zeneszerzés egyidejű történetének áttekintése is.¹⁹

Mindez egyértelművé teszi, hogy disszertációm nem egy egyenes vonalú narratívát követ, bár a fejezetek egymásutánjában igyekeztem kronologikus rendben haladni. A disszertációban puzzle módjára áll össze a Kádár-kori magyar zeneszerzés története. Egyes fejezetek egy-egy központi mű köré épülnek fel (Durkó: *Halotti beszéd*, Kurtág: *Bornemisza Péter mondásai*, Jeney: *Halotti szertartás*), mások egy zeneszerző egy-egy alkotói korszakának termését vizsgálják (Bozay Attila, Eötvös Péter, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Kurtág György, Sári József, Szervánszky Endre), megint mások generációs szempontból közelítenek a repertoár valamely szegmenséhez (Harmincasok, a Kodály-iskola második nemzedéke, az Új Zenei Stúdió pályakezdése), és vannak olyan fejezetek is, amelyek tágabb kontextusban helyeznek el jelenségeket (improvizáció, a holokauszt művészi recepciója, elektronikus zene, ellenzékiesség, 18. századi modellek alkalmazása). Reményeim szerint ez a fajta töredezett struktúra végeredményben a korszak zeneszerzésének mélyebb megértéséhez vezet el.

III. A kutatás eredményei

A disszertáció az 1956 és 1989 közötti időszak magyar zeneszerzésének első tudományos igénnyel elkészített, monografikus leírása. A Kádár-kori zeneszerzés teljes repertoárját vizsgálja, és újszerű módon elemzi a művekkel kapcsolatosan felmerülő zeneszerzés-technikai, esztétikai és poétikai kérdéseket. Alapvetően elemző jellegű munka, amely összekapcsolja a kompozíciók zenei jellegzetességeinek vizsgálatát és értelmezését a korabeli recepció dokumentumaival, a nemzetközi fogadtatás szakirodalmával, a kortárs nyugat-európai és észak-amerikai zeneszerzői csoportosulások legmeghatározóbb tendenciáival, miközben a kompozíciókat a Kádár-kori Magyarország hétköznapijainak és életrealitásainak kontextusában igyekszik elhelyezni.

Az értekezés tárgya alapvetően a zeneszerzői gondolkodás és annak folyamatos változása az 1956 és 1989 közötti időszakban. A kutatás újszerűségét az adja, hogy a zeneműveket nem csupán a magyar zeneélet kontextusán belül igyekszik értelmezni, hanem új, eddig nem alkalmazott szempontokat is bevon a vizsgálódásba. A műveket mint a Kádár-kori életérzés reprezentációit mutatja be, és a rejtett politizálás nyomait igyekszik felkutatni. Egyszerre fordít figyelmet egyes zeneszerzők egyéni pályájára, nemzedékek esztétikai ideáljaira, egyes technikák alkalmazására vagy éppen általános jelenségek leírására. Az elemzések hármas célja, hogy egyszerre mutasson rá az egyes művek rejtett üzeneteire, jelentésére, hogy a műveket és a hozzájuk kapcsolódó recepciós dokumentumokat az új

¹⁸ Karlheinz Stockhausen: „Zum 15. September 1955.” In: Herbert Eimert (közr.): *Anton Webern. die Reihe 2*. (Wien: Universal Edition, 1955.), 42–44.

¹⁹ Adrian Thomas: *Polish Music since Szymanowsky*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005.)

zenéről szóló hazai diskurzus elemeiként mutassa be, és tárja fel a kompozíciók kapcsolódását a kurrens nemzetközi zeneszerzői irányzatokhoz.

Munkám igyekszik kiegyenlíteni azt az aránytalanságot is, amely a korszak zenei irányzatainak és komponistáinak megítélésében, és ezzel összefüggésben életművük feldolgozottságában mutatkozik meg. Habár a Berlász Melinda szerkesztette *Magyar zeneszerzők* sorozat példamutató objektivitással tárja az érdeklődő közönség elé a hazai komponisták munkásságát,²⁰ és ugyanezzel a céllal indult a magyar zeneszerzők életművét dokumentáló, ám elakadt *A magyar zeneszerzés mesterei*-sorozat is,²¹ disszertációm az egy szerzőre fókuszáló életmű-feldolgozások helyébe ugyanezen életműveknek kontextusba illesztését tűzi ki célul. Ezen felül bizonyos fajta egyenrangúságot is biztosít a korszak zeneszerzői számára, amennyiben igyekszik kilépni az utókor által kialakított kánonnal, amely elsősorban Kurtág életművére és az Új Zenei Stúdió jelentőségének hangsúlyozására²² fókuszál.

²⁰ Az 1998-ban induló sorozat már 39. köteténél tart.

²¹ Kárpáti János: *Szóllósy András*. (Budapest: Holnap kiadó, 2005.); *Durkó Zsolt*. (Budapest: Holnap kiadó, 2005.); *Kurtág György*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.); *Soproni József*. (Budapest: Holnap kiadó, 2012.)

²² Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon az 1970-1990 között*. PhD értekezés. (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.), V.

IV. A disszertáció témájában megjelent saját publikációk

Kósa György. Budapest: Mágus, 1998.

Maros Rudolf. Budapest: Mágus, 2001.

„»Nem Kodály-iskola, de magyar.« Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról.” *Holmi* 14/9 (2002. szeptember): 1175–1191.

Kadosa Pál. Budapest: Mágus, 2003.

„Hagyomány és eszkatológia Jeney Zoltán Halotti szertartásában.” *Holmi* 18/7 (2006. július): 903–912.

„A partvonalon kívül: a darmstadti új zenei kurzusok magyarországi recepciójáról.” *Muzsika* 50/1 (2007. január): 16–20.

„Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967).” *Magyar Zene* 45/1 (2007. február): 29–35.

„»It is not a Kodály School but it is Hungarian.« The Origins of the Kodály School concept.” *Hungarian Quarterly* 48/186 (2007. augusztus): 146–159.

„Ein symphonisches Selbstbildnis: Über Zoltán Kodály's Symphonie in C (1961).” *Studia Musicologica* 50/3–4 (2009): 203–220.

„Úton a neoavantgárd felé (Jeney Zoltán, Sáry László és Vidovszky László tanulóévei).” *Holmi* XXI/12 (2009. december): 1668–1678.

„Una rapsodia ungherese. Új zene és hagyomány Durkó Zsolt művészetében (1965–1972).” *Magyar Zene* XLVIII/2 (2010. május): 215–224.

„Járdányi, a konzervatív (1959–1966).” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2009.* Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2010. 245–260.

„A »Harmincasok« és az új zenei fordulat (1957–1967).” *Magyar Zene* XLIX/3 (2011. augusztus): 339–352.

„In memoriam Zoltán Kodály.” In: Kiss Gábor: *Zenetudományi Dolgozatok 2010.* Budapest: MTA ZTI, 2011. 272–298.

„Modernitás, önmeghatározás és a Harmincasok kibontakozása: 1968–1972 I., II.” *Muzsika* 55/10 and 11 (2012. október, november): 30–35, 35–38.

„Endre Szervánszky's Abandoned Revolution (1955–1977).” In: Gabriella Menczel et al.: *Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos.* Budapest: ELTE BTK, 2012. 89–101.

„Kurtág, az elemezhetetlen: Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1957–1962).” *Magyar Zene* 50/1 (2012. február): 91–106.

„Dávid Gyula dodekafon fordulata (1960–1974).” In: Edit Szentesi et al. (ed.): *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára/Stein für Stein: Festschrift für Ferenc Dávid. I.* Budapest: Vince kiadó, 2013. 45–52.

„Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás: Jeney Zoltán Halotti szertartásának keletkezéstörténete (1987–2005).” *Magyar Egyházzene* 20/4 (2013. december): 391–403.

„Szervánszky Endre elmaradt forradalma (1959–1977).” *Magyar Zene* 52/1 (2014. február): 17–27.

„György Kurtág’s Hungarian Identity and The Sayings of Péter Bornemisza (1963–1968).” *Studia Musicologica* 54/3 (2014. október): 319–330.

„Kurtág magyar identitása és a Bornemisza Péter mondásai (1963–1968).” *Magyar Zene* 50/2 (2013. május): 142–153.

„Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd: Az Új Zenei Stúdió hetvenes évekbeli kontextusához.” A „Lendület” 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport honlapja, 2013.

„Az Improvizációktól a Csongor és Tündéig: Bozay Attila experimentális korszaka (1971–1984).” *Magyar Zene* 52/4 (2014. december): 453–460.

„A magány szimfóniái: politikum, modernitás és önreflexió Kadosa Pál utolsó alkotói korszakában (1957–1974).” A „Lendület” 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport honlapja, 2014.

„Szimfonikus önarckép: Kodály Szimfóniájáról.” In: Dalos Anna: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány.* Budapest: Rózsavölgyi, 2015. 97–115.

„Dissidence, Neo-Avant-Garde, Doublespeak in the Context of the New Music Studio in the 1970s.” *Chasopys nacionalnoyi muzychnyi Akademiyi Ukrayiny Imeni P. I. Chajkovskoho Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* 27 (2015): 96–115.

„Sári József és a posztmodern zene születése Magyarországon (1967–1990).” *Magyar Zene* LIII/3 (2015. augusztus): 176–186.

„How to become a Soviet composer? György Kurtág’s Experiment with a New Cultural Identity (1976-1986).” *European Journal of Musicology* 15/1 (2016): 112–121.

„A forma kérdései Kurtág György művészetében.” *Magyar Zene* 54/2 (2016. július): 214–236.

„Halálfüga: a holokaust a zenei emlékezetben.” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok/2013–2014.* Budapest: MTA BTK ZTI, 2016. 221–234.

„Searching for the Composer’s Role in Peter Eötvös’ First Creative Period (1963–1989).” *Perspectives of New Music* 54/1–2 (2017. június): 93–106.

„Ungarn lernt Ligeti kennen: Persönliche Begegnungen und kompositorische Rezeption.” *Studia Musicologica* 57/1–2 (2017): 241–251.

„Die Jahre der Wende zur neuen Musik in Ungarn: Der lange Weg einer glücklich-unglücklichen Generation.” In: Michael Schneider–Thomas Dratva–Judith Niederberger

(Hrsg.): *Der Komponist János Tamás (1936–1995): Beiträge zu Leben und Werk*. Bern: Müller & Schade, 2017. 95–109.

„18. századi relikviák a magyar zeneszerzésben (1957–1989). In: Gilányi Gabriella–Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2015/2016*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2018. 109–125.

„Modernitás-kísérletek 1956 után. Egy elveszett nemzedék?” *Magyar Zene* 56/1 (2018. február): 89–101.